

**Javier G. Vilaltella**

## **Tango y bolero: apuntes sobre un discurso (no) melodramático**

Las siguientes páginas no pueden aspirar a otra cosa que a realizar algo así como el índice de tareas necesarias para abordar algunos aspectos del fenómeno del tango que hasta el presente han despertado poco interés en la investigación. En general el tango se analiza casi con exclusividad desde una perspectiva histórica: Cuáles fueron las causas que lo hicieron surgir, qué estructuras sociales facilitaron su expansión, qué fases tuvo su desarrollo, inventario de nombres y figuras etc.

En los últimos años el interés creciente por el tango como fenómeno musical ha acumulado una cantidad enorme de datos valiosos de tal manera que contamos ya con un mapa bastante detallado sobre esos diversos aspectos. A ello hay que añadir el hecho de que, felizmente, el tango ha pasado a adquirir el rango de elemento importante del patrimonio de la cultura nacional en la Argentina. Esto le garantiza una atención y conservación adecuadas. La última expresión institucionalizada de ese interés lo constituiría el establecimiento de la Academia Nacional de Tango en 1990.

El enfoque del presente trabajo pretende dirigirse, en cambio, a otros aspectos no menos interesantes vinculados también con la vida del tango. Se trata del hecho de que el tango, durante y después de haber gozado de su esplendor en la Argentina, adquirió otra vida propia, independiente de sus vinculaciones locales o nacionales originarias. El único aspecto relacionado con esta cuestión que ha merecido la debida atención investigativa es el fenómeno de su recepción en el París de los primeros decenios del siglo, debido entre otras cosas a las repercusiones que tuvo en la misma Argentina.

Mi trabajo, pues, va a concentrarse en el análisis de algunos aspectos de la recepción del tango en los demás países de Latinoamérica. Cualquier recepción de alguna manera significa cierto tipo de transformación. Esto no implica que se cambien sus estructuras musicales. En realidad,

los tangos que se consumen en el resto de Latinoamérica son fundamentalmente los mismos tangos que forman parte del patrimonio argentino, pero el hecho de su traslado a otros contextos hacen de ellos algo ligeramente distinto. Las caras que va tomando un producto cultural por el hecho de sus diversas recepciones constituyen un problema nuevo que no puede ser abordado con los métodos historiográficos usuales.

Estas preguntas se vuelven cada día mas urgentes porque se puede constatar un renacimiento del interés por el tango en situaciones culturales que nada tienen que ver con el lugar y momento en que este surgió. Basta consultar las entradas de la palabra tango en Internet por medio de Yahoo o Altavista para verse confrontado con un bosque variadísimo de ofertas, un sinfín de lugares esparcidos por toda la geografía de Europa donde se puede bailar o escuchar tango.

Este trabajo se limita a proponer unas consideraciones sobre el hecho de su expansión en Latinoamérica. Esta limitación tiene sus ventajas puesto que permite explorar algunos factores que son específicos de ese continente. El más simple de ellos es que estos países, por el hecho de hablar el mismo idioma, permiten incorporar plenamente en la recepción el elemento textual, cosa que por ejemplo apenas ocurre en Europa.

Por otro lado permite ponerlo en relación con otros géneros musicales que también han gozado de una expansión similar. Entre ellos ocupa un lugar especial el bolero. Por eso me ha parecido de interés ponerlos en relación.

Es cierto que se trata de dos géneros musicales distintos pero el hecho de que ambos se hayan convertido en algo así como un patrimonio común de los latinoamericanos invita a analizar qué aspectos han hecho posible esta difusión y el implantamiento del que gozan.

### **La implantación popular**

En el marco de la discusión sobre la globalización los fenómenos de transnacionalidad cultural contribuyen a aportar nuevas facetas que obligan a confeccionar análisis algo más diferenciados que los habituales. Frente a la oposición entre global y local hay que interponer una serie de estadios intermedios que complican bastante las cosas. Existe todo un conjunto de fenómenos culturales que crean vínculos reales por encima

de limitaciones de las fronteras políticas sin que por ello pasen a ser fenómenos globales. Fenómenos culturales de este tipo, comunes a varios países, tampoco se explican adecuadamente si se apela a una especie de “entidad latinoamericana”.

En realidad se trata de una suma muy compleja de procesos que hay que examinar detenidamente en cada caso. No todo fenómeno cultural que traspasa las fronteras de un país se convierte automáticamente en patrimonio latinoamericano. Bolero y tango, si se puede considerar que constituyen un patrimonio común aunque sus distintos orígenes geográficos produjeran formas diversas de difusión. Respecto a este último, a pesar de su aceptación continental no se han producido focos donde surgieran nuevos tangos, equivalentes al de la región del Plata. El tango como tal lleva prácticamente, pues, las marcas de su origen geográfico concreto.

En el bolero, en cambio, desde su origen se produjeron una serie de trasvases de un país a otro. Los frecuentes fenómenos de intercambio cultural en la región caribeña hicieron que el bolero en una fase ya muy inicial de su desarrollo tuviera varios puntos de producción. Si se toma como fecha del origen del bolero el 1893 con el cantante Pepe Sánchez y su canción “Tristezas” en Santiago de Cuba, la región oriental cubana, vemos que en los años '10 ya se produce un salto muy importante a la región yucateca. Y de allí se implanta con gran fuerza en el conjunto de México con figuras tan emblemáticas como la de Agustín Lara.

Por medio de la emigración portorriqueña también tiene una implantación muy temprana entre el mundo hispánico de Nueva York. Si se consultan algunas de las recopilaciones standard como p.e. la de Jaime Rico Salazar *Cien años de bolero*, se encuentran biografías de boleristas de Cuba, México, Puerto Rico, Colombia, Argentina, Chile y Centroamérica (Salazar 1987). La difusión se produce de la mano de las nuevas tecnologías reproductoras. Desde el principio las empresas norteamericanas se dan cuenta de que Latinoamérica constituye un mercado potencial importante. Ya en 1908 se encuentra la presencia de RCA Victor y Columbia haciendo grabaciones en México y en 1912 en la Argentina.

En los años '20 surge como nuevo medio de difusión la radio. En Cuba la emisora PXW emite desde 1922 y a finales de los '20 la XEW en México. El surgimiento y la expansión del cine también por las mismas fechas es otro de los factores decisivos que contribuyen a

consolidar ambos géneros más allá de las fronteras locales donde han nacido. Al principio, sobre todo en la fase del cine mudo, es el cine el que se sirve de la popularidad de la música para, apoyándose en temas musicales conocidos y conseguir un espacio propio. Luego, la relación de alguna manera se invierte.

El caso del tango quizás presente, frente al bolero, rasgos distintivos, debido al glamour de la figura de Gardel. Este incorpora en su persona un estrellato que encaja perfectamente en las necesidades del medio cinematográfico.

En Latinoamérica, siguiendo las lecciones de Hollywood, también se intentan crear figuras que sean fácilmente reconocibles por un amplio público. La persona y la figura de Gardel tiene todos los rasgos que le predestinan a convertirse en un ídolo popular.

Pero conviene no pasar por alto que la presencia del tango en el cine es muy anterior a la aparición pública de Gardel. Se puede considerar *Nobleza gaucha* de 1915 como uno de los inicios de la presencia de los temas de tango en el cine. El cine mudo todavía hace necesaria la presencia de músicos reales para que acompañen a la proyección de las cintas. Partiendo de esa fecha el tango tiene una presencia ininterrumpida en el cine. Hasta mediados de los '50 se pueden registrar unos 50 títulos de películas con temas tangueros (Alposta 1977).

Los años '30 son los del predominio del cine argentino en todo el mundo latinoamericano y coinciden con la cumbre de la celebridad de Gardel y también su abundante presencia en el cine. En 1931 inicia la larga serie de películas con *Luces de Buenos Aires*. Con todas las demás que le siguen se convierte en un éxito arrollador que marca la historia de la expansión del tango.

En el campo del bolero, aunque la figura de Agustín Lara asume algunos rasgos de estrellato, no llega a convertirse en el emblema casi exclusivo de un género como lo hace la figura de Gardel. Sin embargo también se pueden detectar para el bolero fenómenos parecidos de popularización por la vía de la filmación. En los años '20 la cantante mexicana de boleros María Grever está trabajando para la Paramount. El éxito de *Bésame mucho* en 1941 con Consuelo Velásquez hace que los estadounidenses incorporen la canción en 8 películas.

No existe todavía un estudio sistemático sobre el tema de las interconexiones entre música popular y cine, por eso no es posible hacer otra

cosa que mencionar estos hechos con carácter de indicio de un fenómeno mucho más amplio.

Desde la fase de su implantamiento, ambos géneros no han dejado de estar presentes en el consumo popular en Latinoamérica, si bien la presencia del bolero ha sido mucho más constante y en este sentido se puede hablar de una continuidad ininterrumpida. Esta continuidad, sin duda, ha sido afectada por el advenimiento de nuevas modas musicales. En este sentido lo que pudo ser predominante en otros momentos ha ido adquiriendo posiciones más marginales. Esto ha afectado el sentido y las funciones que ha ido cumpliendo esta música a lo largo de su existencia. Pero aunque se hayan producido fenómenos de apropiación en contextos histórico-sociales muy distintos, como p.e. la que pudo ser la presencia del tango en París a principios de siglo, las transformaciones ocurridas por ello no impiden que se pueda hablar de la continuidad del mismo fenómeno.

### **Tango y bolero y el problema de lo melodramático**

Las perspectivas de análisis creadas por los Estudios Culturales abren un nuevo campo de preguntas que se pueden dirigir a los productos de la cultura popular (Rowe 1990). El hecho de que ciertos géneros musicales hayan tenido una presencia continuada en amplios sectores de las clases populares invita a pensar que su importancia viene dada por el hecho de que el fenómeno musical ha servido de punto de partida para estructurar varios aspectos importantes de la realidad cultural del continente.

Conectar el bolero y el tango con lo melodramático significa establecer una relación con otros productos culturales que últimamente gozan de gran implantación, tales como, por ejemplo, las telenovelas. Es evidente que esta relación hay que entenderla en un sentido muy amplio. En realidad, tanto en el caso del bolero como del tango se trata de productos que hay que agrupar dentro de lo lírico; en cambio, con las telenovelas estamos dentro de lo narrativo. Cada uno de estos campos tiene sus tradiciones específicas. Pero lo melodramático se impone por lo menos inicialmente como una categoría general de análisis, pues con frecuencia

se suele caracterizar a muchos de los productos de la cultura popular latinoamericana bajo esa etiqueta (Martín-Barbero 1998).

Esta configuración melodramática de ciertos productos culturales se afianza con el establecimiento de una clase media y popular en las ciudades. Esta nueva clase se convierte en consumidora incansable de tales productos, sobre todo los procedentes de la televisión. Uno de los rasgos centrales de lo melodramático es la articulación de temas relacionados con el mundo amoroso. Es cierto que no se pueden agrupar en este campo de la misma manera al bolero y al tango. Si aquél trata del mundo de los sentimientos, casi de un modo exclusivo, en el tango, en cambio, se puede encontrar una gama temática mucho más amplia. Pero aun así el tema amoroso ocupa un espacio importante también dentro del tango, por lo menos el tango que ha sido objeto de recepción más amplia.

El análisis comparativo está destinado a mostrar las variantes específicas de cada género dentro de este discurso más amplio de lo amoroso. Y dentro de este discurso de un modo especial considerar hasta qué punto es viable una caracterización bajo la categoría de lo melodramático. En los Estudios Culturales se ha impuesto el empleo del concepto de "artefacto cultural", que, a pesar de su fealdad, es bastante útil para examinar la complejidad de los fenómenos de la cultura popular. El concepto de artefacto destaca el aspecto activo y multidireccional de tales productos. No hay una relación unilateral entre texto y receptor. Nos hallamos ante herramientas, valga la palabra, con las cuales, realizando ciertos usos, se consiguen una serie de efectos.

Tanto en el tango como en el bolero tenemos unas canciones que fundamentalmente están destinadas a ser utilizadas en forma de baile. Es posible utilizar también estos géneros musicales en forma de concierto auditivo pero lo más frecuente es que sean utilizados para ser bailados. Si el elemento del texto remite el análisis hacia el tema de lo melodramático, el aspecto del baile los relaciona con toda la temática del discurso corporal que puede agruparse bajo el concepto de *performance*.

El concepto de melodrama o de lo melodramático presenta una serie de problemas bastante complejos en el momento de determinar sus rasgos determinantes. De designar en la época barroca una representación teatral acompañada de música pasa en el siglo XIX a designar toda una serie de obras sobre todo de carácter teatral. Estas obras presentan rasgos de exageración en el tratamiento temático, prefiriéndose pasiones violentas.

tas, abundancia de incidentes etc. También lo melodramático puede darse en ese teatro en sus formas de expresión: uso sobreacentuado de la expresividad del cuerpo, tono patético de la voz etc.<sup>1</sup> En cualquier caso, en las historias de la literatura estas obras forman un corpus con unas delimitaciones bastante precisas.

En la discusión más reciente, en cambio, sobre todo a partir de los análisis de Peter Brooks (Brooks 1985) el melodrama pasa a convertirse en una categoría mucho más amplia y de difícil delimitación. En este caso sería más preciso hablar de lo “melodramático” como un conjunto de rasgos que se podrían encontrar en muchos géneros literarios. Para él quedarían incluidas p. ej. un buen número de novelas de Balzac o de Henry James. De ahí se origina un concepto que en vez de servir para delimitar un conjunto de obras pasa a significar un “modo” aplicable a situaciones muy diversas. De toda esta discusión no siempre muy clara conviene retener algunos rasgos constitutivos que puedan servir de hilo conductor.

El modo melodramático funcionaría sobre todo como una manera de ordenar la materia narrativa. En este procedimiento se produce una estructuración basada en fuertes polarizaciones valorativas: Siempre se trata de la lucha del bien contra el mal en la cual éste siempre está a punto de vencer. Las fuerzas o personajes portadores del bien se ven amenazados incesantemente por las más inesperadas peripecias, pero estas continuas amenazas no impiden su triunfo final.

En lo melodramático se trabaja con modelos muy estereotipados. La lucha se concentra casi siempre en el campo de los sentimientos. Éstos son presentados como un mundo autónomo en el cual no interviene el contexto social. Uno de los lugares privilegiados donde se da esa lucha lo constituye el mundo familiar. En el melodrama hay una ausencia de límite en lo que se dice y en lo que se vive. Es el mundo del exceso, de la ampulosidad sentimental. En general puede decirse que lo melodramático se ha visto casi siempre con una valoración bastante negativa. Se considera que ofrece un terreno abonado para toda clase de manipulaciones procedentes de la industria cultural. Se supone que ésta explota

---

<sup>1</sup> Cfr. los artículos publicados en el número de la revista parisiense *Europe* “Le mélodrame” (nov./dic. 1987).

cínicamente los sentimientos de un público indefenso y con poca capacidad crítica.<sup>2</sup>

Edmundo Báez, guionista de las películas de Libertad Lamarque, en unas declaraciones hechas en 1976 afirma

“la aceptación del melodrama por el público, tiene su origen en el hecho de que en Latinoamérica hay países cursis. No estoy despreciando la cursilería, la cual en el fondo es honesta y sincera, aunque el gusto sea malo. Toda Latinoamérica es cursi, lo es Argentina en los tangos, Colombia, México en sus vales, en lo dramático. Es una forma de la cultura de la subcultura. El cine mexicano fue el apogeo de la cursilería: Libertad Lamarque una gran, una extraordinaria cursi, no lo estoy diciendo como defecto de ella, no, si hubiera un premio Nóbel de la cursilería sería para Libertad, ella tiene la raíz, por eso llega a la gente. Cuenta con dos cosas, lo cursi y la canción” (Monsiváis 1994).

Contraria a esta forma de ver las cosas, bastante simplista y reductora, últimamente, entre la crítica literaria feminista está surgiendo una visión mucho más diferenciada. Si todavía no se ha llegado a invertir los términos valorativos, por lo menos se ha logrado mostrar que los sentimientos y aspiraciones femeninas encuentran una expresión mucho más rica en los productos melodramáticos de lo que normalmente se supone (Ann-Kaplan 1991 y Nochimson 1992). En el campo de la crítica latinoamericana el interés por estos problemas es más reciente. Los dos autores que se han ocupado más explícitamente del tema son Martín-Barbero y Carlos Monsiváis (Monsiváis 1994 y Martín-Barbero 1992). Para Monsiváis el discurso melodramático constituye un modelo agotado que sólo puede subsistir en forma de parodia y Martín-Barbero considera el discurso de las telenovelas como un tipo de discurso arcaico. Esto no impide que las telenovelas, por ejemplo, entre otras cosas, sirvan para transportar elementos de la memoria popular y tengan además funciones modernizadoras.

Es difícil aplicar estos análisis al fenómeno del tango y del bolero. Ninguno de estos autores se refiere explícitamente a estos géneros cuando analiza el melodrama. En general sus análisis se refieren a productos culturales que implican estructuras narrativas. Si partimos del hecho de

---

<sup>2</sup> Un ejemplo, de entre los múltiples que asumen estas posiciones, sería la obra del crítico cubano Reynaldo González *Llorar es un placer*.



que en el melodrama hay un cierre narrativo, una resolución de conflictos, entonces este concepto es poco útil para analizar la estructuras líricas de los textos del bolero y del tango. Pero por otro lado tampoco se puede negar el hecho de que muchos de los rasgos constitutivos de la categoría estética de lo “melodramático” concurren en ellos. Nos hallamos en el caso del bolero y del tango ante una articulación del mundo sentimental que se presenta de una manera totalizadora. El mundo de los sentimientos es el único mundo relevante.

En los tangos y boleros ese mundo está sometido a una serie de fuerzas que actúan por sí mismas en un ambiente cerrado. En él no caben factores ajenos p.e. vinculados a la situación social de los agentes sentimentales. El sujeto adquiere una actitud pasiva, victimista, sólo puede esperar que las mismas fuerzas que pone en juego el sentimiento amoroso produzcan los resultados deseados. Confesar que se ama o manifestar que se sufre constituyen las únicas herramientas efectivas de que se dispone para conseguir el resultado anhelado. En general, predomina la fatalidad, el amor es una fuerza anónima a la que uno está sometido sin remisión desde el momento en que se entra en su círculo de influencia. La vida se polariza entre el bien absoluto que constituye la unión con el ser amado y el mal absoluto que viene dado por el desencuentro.

En el bolero se da con gran profusión el empleo de categorías religiosas para estructurar el mundo de los sentimientos: “Y a mi sombra pregunto si esos labios que adoro en un beso sagrado podrán mentir” “muñequita linda, de cabellos de oro, dientes de perla, labios de rubí, dime si me quieres como yo te adoro”; “te juro que dormir casi no puedo mi vida es un martirio sin cesar”; “mujer si puedes tú con Dios hablar pregúntale si yo he dejado de adorar”, y ya en lenguaje de Agustín Lara “la palidez de una magnolia invade tu rostro de mujer atormentada y en tus divinos ojos verdes jade se adivina que estás enamorada”.

En el tango, en cambio, esta presencia de lo religioso es menos manifiesta, aunque subyace también como telón de fondo: “¿A mí qué me importaba tu pasado si tu alma entraba pura aun porvenir?” (“Infamia”) “¿Dónde estaba Dios cuando tú te fuiste?” (“Canción desesperada”) “Decí Dios qué me has dao que estoy tan cambiao, no sé más quién soy” (“Malevaje”) (Romano 1991).

Es cierto que todos y cada uno de los elementos mencionados parecen conformar el cuadro del discurso melodramático, pero para que éste

esté completo falta el elemento esencial: la resolución de las fuerzas en conflicto en una determinada dirección. Esto no ocurre porque tanto el tango como el bolero constituyen un mundo de fragmentos. Estos fragmentos empujan a construir una historia pero esta historia nunca se llega a contar en ellos. En los textos se articulan variantes, matices, nuevas combinaciones de un escenario en el cual podrían ocurrir muchas historias (en el bolero) o ya han podido ocurrir (para el caso del tango). Por ello no es de extrañar que partiendo de textos de tango o de boleros puede tenerse un acceso más rico a un considerable número de obras literarias. Pero en los textos mismos de las canciones el final de la historia se deja abierto para que se constituya en la imaginación del receptor del texto. En definitiva, hay que concluir que agrupar el tango y el bolero bajo lo melodramático ayuda a descubrir algunos aspectos, pero esta vía analítica presenta también fuertes limitaciones.

Es importante señalar que el texto del tango o del bolero, en tanto que producto literario, es susceptible de otros tipos de acceso crítico que a la larga pueden ser quizás mucho más productivos. Independientemente de su calidad literaria, en ellos se articula el rico mundo de los sentimientos amorosos, que goza de una larga tradición en la literatura. Iris Zavala ya ha aportado algunas pistas muy interesantes al entroncar los textos del bolero con la estética derivada del modernismo (Zavala 1992). En estos textos se construyen situaciones amorosas en las que se juega con las contradicciones inherentes al amor. A su vez se parte de determinadas estructuras sentimentales del hombre y de la mujer, de imágenes de la belleza femenina, de la estructura de la pasión, de la dimensión siempre inalcanzable de la plenitud amorosa etc. Quizás sería productivo, por lo tanto, relacionar estos temas con la herencia petrarquista y ver hasta qué punto se transforma o se continúa en ellos.

Aunque hasta aquí se ha hablado indistintamente de boleros y tango en una lectura más atenta se pueden distinguir una serie de rasgos diferenciadores en la forma como se configuran los conflictos amorosos en ambos. En el tango hay una sensibilidad muy desarrollada para lo fugaz y para percibir el engaño de las apariencias de claro entronque barroco, sin que esto signifique necesariamente una filiación directa. La frontera entre lo bueno (el encuentro, la plenitud amorosa) y lo malo (el desencuentro) parece diluirse: “miente mi soñar”; “vivir es cambiar, en cualquier foto vieja lo verás”; “Chau, no va más, dale un tiro al pasado y

empezá, si lo nuestro no fue ni ganar ni perder, fue tan solo la vida, no más”; “me engañó tu voz, tu llorar de arrepentida sin perdón” etc. (Romano 1991).

El objeto amoroso está constituido por una serie de signos que pretenden instaurar una seguridad, seguridad que casi de inmediato se manifiesta como engañosa, como pura apariencia. Este engaño/desengaño no tiene sujetos responsables. Es constitutivo del objeto amoroso en sí mismo. Nos encontramos en un puro mundo de proyecciones. Las proyecciones causadas por el deseo, un deseo que se dirige a un objeto siempre elusivo. El único mecanismo que puede dominar esta situación de delirio es la adopción de una actitud estoica. Desde ella se produce el distanciamiento necesario para desenmascarar el juego de apariencias que lleva implícito el deseo de felicidad. En definitiva se trata de comprender que el desencuentro no es algo contingente, producto de la biografía personal, sino un elemento constitutivo de la vida por el solo hecho del paso del tiempo.

### **Tango y bolero como performance**

La exposición anterior se ha centrado en algunos aspectos del tango y el bolero en lo que tienen de texto. Pero tanto el tango como el bolero nacieron sobre todo como músicas para ser bailadas. Esto exige por lo tanto y sobre todo realizar un análisis de la dimensión corporal (Frith 1996).

Si se retrotrae el análisis a los contextos históricos de origen ambos bailes ejercieron un papel claramente liberador. Tanto en el bolero como en el tango se da voz a lo amoroso, en buena parte como experiencia transgresora. En el caso del tango por un uso del cuerpo especialmente provocador en la situación concreta del baile. Al escenificar de un modo tan explícito la eroticidad del cuerpo, creando al mismo tiempo un discurso gestual de la seducción y destacando los aspectos agónicos de lo amoroso, se entraba claramente en conflicto con la moral dominante. Los procesos de resistencia de las clases altas porteñas ante este hecho han sido suficientemente estudiados (Matamoro 1981).

Aunque se hayan señalado algunas diferencias estructurales entre el tango y el bolero, sin embargo tienen en común que el tipo de amor evo-

cado en ellos, el protagonismo que se otorga al cuerpo, va más allá de la realidad amorosa aceptada en su tiempo. En ellos el amor es sensual, la experiencia amorosa es el frenesí. Todo ello ocurre al margen de las instituciones vigentes. Aunque no se excluya, sin embargo no se hace explícita una funcionalización de estas experiencias hacia la institución matrimonial. La sociedad podrá utilizarlos en ese sentido pero, en principio, sobre todo en el bolero se exploran nuevos campos de sensibilidad amorosa que nada tienen que ver con el matrimonio.

El baile constituye el lugar bifronte donde se experimentan esas nuevas sensibilidades. Bifronte porque el baile no es la realidad amorosa directa de la vida. Frente a ésta, el baile presenta un nivel de ficción, hay una dimensión del “como si”. Pero por otro lado el acercamiento, el contacto corporal que se da en el baile es real. En el juego serio de entrega al ritmo musical se entremezclan las palabras del intérprete que va pronunciando las letras y de alguna manera actúa asumiendo las subjetividades de los participantes en el baile. O, visto al revés, los participantes en el baile se desdobl原因 en la persona del intérprete y su propia persona que expresa sus sentimientos oblicuamente por medio de las palabras cantadas.

En el bolero las palabras constituyen declaraciones amorosas, instrumentos de seducción, experiencias que se anticipan en la fantasía: “ansiedad de tenerte en mis brazos musitando palabras de amor”; “oye te estaba esperando, confiarte quería un secreto de amor”; “bésame, bésame mucho como si fuera esta noche la última vez” (Salazar 1987).

En el caso del tango la estructuración de letra y baile es algo más compleja. En primer lugar el carácter más reflexivo de las letras de tango introduce un factor distanciador que se compagina mal con la actitud que exige el baile. Probablemente experiencia textual y experiencia de baile hay que verlas como dos partes de una misma experiencia que no tienen porqué coincidir en el tiempo. La famosa definición de que el tango es un pensamiento triste que se puede bailar revela de una manera muy certera la estructuración de lo que ocurre en el tango. De hecho es muy frecuente bailar la música sin texto, cosa que no ocurre con los boleros. Incluso en un estudio de Julie Taylor se afirma que se puede percibir una contradicción entre el papel fuerte que la mujer suele asumir en las letras del tango y la posición dominante del varón en la práctica vigente en el baile (Taylor 1992).

Este último punto lleva a tratar otro conjunto de cuestiones complicadas, relacionadas con la pregunta de cómo habría que enjuiciar el rol del hombre y de la mujer en ambos bailes. Una adecuada respuesta a esta pregunta significaría que se dispone de herramientas semióticas adecuadas para interpretarlos. Por desgracia, hasta el presente, no es éste el caso. Pero aunque sea sucintamente se pueden hacer una serie de observaciones que de alguna manera desbrozan el tema. Se ha argumentado con frecuencia que la sensibilidad que se articula tanto en el bolero como en el tango obedece a un mundo patriarcal y machista. Sin duda el contexto social e histórico en que surgieron ambos géneros lo era. Hay suficientes estudios sobre los códigos de comportamiento del compadrito, del guapo etc. Son también conocidas las circunstancias sociales del surgimiento del tango, la posesión de la mujer como trofeo de la victoria en el feroz ambiente competitivo de ese momento. Lo mismo se puede decir de las profundas limitaciones de actuación pública y privada a las que estaban sometidas las mujeres en ese mundo.

Pero ver las cosas sólo así constituiría una visión estática de los elementos sociales que intervienen. Ya se ha señalado anteriormente la dimensión transgresora de la sensibilidad amorosa puesta en juego. Y esta dimensión vale tanto para los sentimientos masculinos como para los femeninos. Precisamente dos investigadoras mujeres, Iris Zavala para el bolero (Zavala 1992) y Marta Savigliano (Savigliano 1995) para el tango, ofrecen una serie de pistas para interpretar estas cuestiones de otra manera: Por ejemplo en los boleros la expresión del mundo sentimental no viene predeterminada desde el punto de vista del género. Con mucha frecuencia aparece sólo un “yo” y un “tú” que pueden ser ocupados indistintamente por un hombre o por una mujer: “bésame, bésame mucho mucho como si fuera la última vez” lo pueden decir ambos. Además en el mundo del bolero el número de intérpretes y compositoras femeninas es casi tan alto como el de los hombres.

Parece que en el mundo del tango la situación es algo distinta. Según Marta Savigliano sólo el 2% de las letras de tango están escritas por mujeres y sólo el 4% pone la letra del tango en labios de una mujer.<sup>3</sup> Pero en contraste con este hecho ocurre que, en las letras del tango, es

---

<sup>3</sup> Id.

la mujer la que con frecuencia abandona al hombre, y aunque este abandono puede dar pie a una serie de reproches creando la imagen de la mujer "malvada" (vid. tango "Chorra" de Discépolo) o la imagen de la mujer ligera que se deja deslumbrar por el mundo del lujo, no es ésta, sin embargo, la situación predominante. Con más frecuencia el abandono se considera más bien una especie de fatalidad en la que no hay nadie directamente culpable.

En el terreno estricto del baile se da como algo evidente que en el tango la situación del hombre es de dominio completo del cuerpo de la mujer. A ella sólo le quedaría la posibilidad de seguir con total entrega los pasos y figuras que le va marcando el hombre. Aunque no sea posible entrar con detalle en este campo, sin embargo es fácil mostrar que esto constituye una versión muy simplificada de lo que pasa en la situación real del baile. Se puede considerar que, dado el carácter altamente ritualizado de los pasos del baile, en ellos se escenifica una situación en que ambos, hombre y mujer, se entregan por igual a unas reglas que están por encima de ellos. Este consenso de la entrega, que es mutuo, es el que crea la posibilidad del baile con los juegos de seducción que en él se escenifican.

Por otra parte Savigliano refiere una serie de experiencias extractadas de sus conversaciones con bailarinas en las cuales se enumeran varios procedimientos de que dispone una buena bailarina para introducir modificaciones por su cuenta en los roles establecidos: manipular el eje del equilibrio modificando la distancia del cuerpo, cuestionar la posición del varón a base de la mayor o menor energía invertida en los propios pasos de tango, modificar los puntos de contacto entre los cuerpos, complicar el ritmo de los giros creando inseguridad en el varón etc. etc.<sup>4</sup> Es difícil calibrar la importancia de estas indicaciones en relación a la cuestión planteada de los roles hombre y mujer en este baile. En cualquier caso presentan vías nuevas de análisis en un campo del cual hasta ahora se sabe muy poco.

Finalmente cabe hacer unas brevísimas reflexiones sobre el rol posible de estos bailes en un mundo en el cual muchas experiencias que en su momento pudieron ser transgresoras forman ahora parte de las reglas

---

<sup>4</sup> Id.

de comportamiento normales. Los jóvenes como las jóvenes ya no precisan de la voz de un intérprete para sumergirse en fantasías amorosas. Por otro lado el cuerpo como lugar de placer erótico no necesita abrirse paso por la vía oblicua de las transgresiones en el mundo del baile. Además hay que añadir el hecho de que las experiencias amorosas que se transmiten en el bolero y en el tango tienen que ver con situaciones absolutas, amores totales y eternos, fracasos fatales etc, experiencias todas ellas que no concuerdan con el mundo de la sensibilidad postmoderna.

Para hacer una prospección hacia el futuro habría que hacer un diagnóstico más detallado del presente. Pero quizás se pueda dar una idea orientadora general: Dentro de la oferta musical actual el bolero y el tango ocupan una situación de marginalidad. En las grandes urbes latinoamericanas ha surgido un rock de gran pujanza. Pero precisamente esta situación de marginalidad del tango y del bolero podría enlazar dos tiempos completamente distintos produciendo un nuevo discurso transgresor. El tiempo de los que usan esta música porque nunca la han dejado de usar y el de los que la descubren de nuevo. Esta nueva mirada podría ayudar a redescubrir un mundo de sentimientos que se resiste a las exigencias de la globalización.

**Bibliografía**

- Alposta, Luis (1977): *El tango en el espectáculo*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor (*La historia del tango*, 8).
- Ann-Kaplan, E. (1991): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London.
- Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites*, Oxford: Oxford University Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1992): *Televisión y melodrama*, Bogotá.
- (1998): “Televisión y desorden cultural”, en: *Revista de Crítica Cultural* n. 16/junio 1998, Santiago de Chile.
- Matamoro, Blas (1981): *La ciudad del tango*, Buenos Aires.
- Monsiváis, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México: Ediciones El Milagro.
- Nochimson, Martha (1992): *No End to Her. Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley: University of California Press.
- Romano, Eduardo (1991): *Las letras del tango*, Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Rowe, Michael (1990): *Modernity and Popular Culture in Latin America*, Londres.
- Salazar, Jaime Rico (1987): *Cien años de bolero*, Bogotá: Ed. Academia de la Guitarra Latinoamericana.
- Savigliano, Marta E. (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*, Oxford: Westview Press.
- Taylor, Julie (1992): “Ethos of Melancholy”, en: George E. Marcis (ed.), *Rereading Cultural Anthropology*, Durham, N.C.: Duke University Press, pp. 376-389.
- Zavala, Iris (1992): *Bolero. Historia de un amor*, Madrid: Alianza.